



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Nokturnowe echa znad Narwi : Władysława Sebyły "Nokturn 3"

Author: Jan Piotrowiak

Citation style: Piotrowiak Jan. (2016). Nokturnowe echa znad Narwi : Władysława Sebyły "Nokturn 3". W: M. Piotrowiak , M. Jochemczyk (red.), "Wiersz-rzeka" (s. 39-54). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Jan Piotrowiak

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Nokturnowe echa znad Narwi Władysława Sebyły *Nokturn 3*

Literatura, a poezja w szczególności, jest nade wszystko zapisem ludzkiej reakcji na otaczającą rzeczywistość. Niebagatelną rolę w tej notacji ludzkiego doświadczenia odgrywa przestrzenne sytuowanie się człowieka w świecie. Są miejsca wyjątkowej rezonacji historycznej, kulturowej, społecznej, politycznej w przestrzennym lokowaniu się człowieka w świecie¹. Józef Tischner napisze: „człowiek, mówiąc kim jest, odsłania to, gdzie jest... gdyż... akt przedstawienia siebie drugiemu jest aktem eksterioryzacji. [...] Drugi widząc **miejsce**,

¹ We współczesnych badaniach nad przestrzenią geograficzną eksponuje się dialektyczną formułę identyfikacji miejsca i przestrzeni. Czynią to zarówno przedstawiciele geografii humanistycznej, jak i filozofowie i semiotycy. Zob. Y.-F. Tuan: *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. Morawińska. Warszawa 1987, s. 8—89; E. Relph: *Geographical experiences and being-in-the-worlds: The phenomenological of geography*. In: *Dwelling place and environment. Towards a phenomenology of person and world*. Eds. E.D. Seamon, R. Mugerauer. Dordrecht 1985; E. Relph: *Place and Placelessness*. London 1976. Wielu geografów traktuje te pojęcia wymiennie, ale pojawia się potrzeba ich rozdzielenia, a jednocześnie pokazania, w jaki sposób są one powiązane egzystencjalnie i conceptualnie. Według E. Relpha, wyjątkowa jakość przydana jest „miejscu”, gdyż skupia ono ludzkie intencje, doświadczenia i działania w przestrzeni. Kanadyjski badacz widzi więc „przestrzeń i miejsce” niejako dialektycznie, poprzez strukturę ludzkiego doświadczenia środowiska. Ludzkie rozumienie przestrzeni związane jest z miejscami, w których zamieszkują, które eksplorują. One zaś z kolei czerpią znaczenie z kontekstu przestrzennego. M. Heidegger: *Budować, mieszkąć, myśleć. Eseje wybrane*. Przeł. K. Michalski. Warszawa 1977; H. Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków 2006; E. Rybicka: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków 2014.

widzi zarazem **mnie**”². Człowiek jest zawsze w jakimś miejscu, jego głos rozchodzi się z jakiegoś miejsca, ale i to miejsce, w jakim się znajduje, określa jego status, warunkuje to, jak i co mówi. W ten to sposób amorficzna przestrzeń uzyskuje swoją wymiarną i znaczącą postać — jako węzła integracji topo- i bio-graficznego. H. Buczyńska-Garewicz ujęła rzecz syntetycznie, pisząc: „Aby pojąć, czym jest miejsce, i nasze w nim istnienie, potrzebujemy odwołania do różnych rodzajów i poziomów przeżywania i rozumienia miejsc: od cielesnej reakcji organizmu żywego, poprzez emocje doznane i poetycko wyrażone, przez fenomenologiczną analizę noetyczno-noematyczną, aż po filozoficzne dociekania prawdy bycia”³. Szczególnie interesujące w konstatacji krakowskiej uczzonej wydają się ustalenia dotyczące **miejsca** jako centrum ludzkiego doświadczenia przestrzenności oglądane poprzez akt namysłu nad nią, ale i centrum ekspresji emocjonalnej i afektywnej z nią związanej. W literaturze ekspozycja **miejsca** spina te dwie — zdawałoby się — aporetyczne względem siebie formy ludzkiej aktywności.

W zapisie i odczycie **miejsca** w literaturze ujawnia się cała gama ludzkich (podmiotowych) inicjatyw: mentalnych, somatycznych, wolicjonalnych, emocjonalnych. Mikołaj Madurowicz tak to ujmuje: „Intencyjność miejsca nie zamyka się w nim samym, a przypomina zarzucone sieci — bodźce percepcyjne, siatki znaczeniowe dla pewnego rodzaju wrażliwości”⁴. **Miejsca wrażliwe** tworzą osobnicze lokacje przestrzenne wywołujące w człowieku szczególny rodzaj napięcia intelektualnego czy emocjonalnego. Lekturę (rozumienie) miejsca inicjuje jego nazwa ogólna, jakże często nazwa miejscowa, nadana mu historycznie, kulturowo przez poprzedników, i w ten sposób wyróżniająca je z amorficznej, anonimowej przestrzeni i czyniąca z niej obszar czytelny dla człowieka — podmiotu. Obszar, który nie pełni już tylko roli „pojemnika”, „zbiornika” dla lokacji czegokolwiek i kogokolwiek, lecz wypełnia się treścią (sensami), jakie nadał mu, i ciągle nadaje, człowiek⁵.

Rzeka, nawet w swej nazewniczej ogólności, zawsze była dla literatów miejscem szczególnym. Uzyskała status miejsca symbolicznego, towarzyszyła rozlicznym refleksjom nad przestrzenną i czasową płynnością świata, zmiennością rzeczy, biegiem zdarzeń,

² J. Tischner: *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*. Wrocław 2003, s. 319–320.

³ H. Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice...*, s. 6.

⁴ M. Madurowicz: *Jest miejsce na refleksję. Szkic z fenomenologii pewnej podróży*. „Prace i Studia Geograficzne” 2009, T. 42, s. 77.

⁵ Zob. H. Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice...*, s. 25.

przemijalnością dziejów i przygodnością człowieczego losu. Gdy zaś rzekę obdarza się nazwą własną, imieniem, to uzyskuje ona podwójną legitymizację: i jako identyfikatora topograficznej lokacji, i jako miejsca prywatnie zawłaszczonego, intymnie naznaczonego. Któryż z poetów nie zdążył nad jej brzegi, pochylał się nad jej nurtem, poszukiwał bliskich lub dalekich koligacji między swoim losem a jej biegiem czy głębią.

W tomie *Koncert egotyczny* z 1934 roku Władysław Sebyła pomieszcza cykl *Ośmiu nokturnów*, a wśród nich utwór oznaczony numerem 3, z tak eksponowanym w nagłosie wiersza imieniem własnym rzeki — Narwi.

O czarne wody Narwi wiatr
szerokim skrzydłem bije
i księżyc — siwy koń
na płytkim brzegu wodę pije.

Za tajemnicą płaskich łąk
bór wzdycha tajemniczy.
Gniewnie szamocąc się
przez sen jastrzębie pisklę krzyczy⁶.

Z pierwodruku tego utworu zamieszczonego w czasopiśmie „Zet” z roku 1932 (nr 16) można mniemać, że powstał on na początku lat 30. Tak więc zamysł cyklu nokturnowego wykuwał się powoli, zanim przybrał kształt ostateczny w tomie *Koncert egotyczny* z roku 1934. Być może próba druku, na przestrzeni ponad dwóch lat, w czasopiśmie Jerzego Brauna serii utworów bez tytułów, nieoznaczonych jeszcze gatunkową dystynkcją, zaświadcza o próbie wpisania ich w ciemne rejestry aury intelektualnej i religijnej tego mistycyzującego periodyku. Bo też wiele łączy utwory Sebyły drukowane w „Zecie” do 1932 roku, choćby w planie przedstawień świata, czy prognozowanych konstrukcji genologicznych. Będzie to więc wyraźnie zaznaczone konturem nocy tło pejzażowe tych liryków, sytuujące podmiot gdzieś na granicy jawnego i śnionego, stałego i płynnego, cichego i krzykliwego.

Utwór trzeci (3) z cyklu *Ośmiu nokturnów* wyraźnie odsyła ku tym wizjom człowieka i świata. To pejzaż, z jednej strony mocno

⁶ W. Sebyła: *Nokturn 3*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki. Warszawa 1981, s. 113. Dalej cytaty z wierszy Władysława Sebyły przywołuję za tymże wydaniem *Poezji zebranych*. W tekście lokalizuję je, podając tytuł i numer strony. Fragmenty innych tekstów W. Sebyły, niepomieszczone we wspomnianym zbiorze, opatruję osobnym przypisem.

osadzony w realiach nadnarwiańskich brzegów, już to przez imienne przywołanie rzeki, już to przez jej krajobrazowe usytuowanie, z tak charakterystycznymi dlań atrybucjami potamomorfologicznymi. Z drugiej zaś strony to pejzaż jakby oderwany od scenerii świata rzeczywistego, będący zaledwie jej ułudną, senną projekcją. Bo też to i pejzaż dla chłonnych wrażeń zmysłów ponętnie uwodzący, aktywizujący nie tylko oko pilnie wyławiające z ciemności nocy jej świetliste powidoki, ale i angażujący czułe ucho w dźwiękową oprawę nocnego krajobrazu. Odnieść można jednak wrażenie jakby to pejzażowe ujęcie wymknęło się spod kurateli obserwatora — człowieka pilnie wpatrującego się w nocne przestrzenie nadnarwiańskich równin i nasłuchującego dobiegających zeń odgłosów⁷. Co więcej, krajobrazowy wycinek, i w swym rozległym planie ujęć, jak i w detalizujących go wykrojach, na tyle się usamodzielnia, autonomizuje, że ani widoki, ani głosy osadzające się w tym zewnętrznym świecie, nie uzyskują jakby żadnego rezonansu podmiotowego, żadnej sankcji spersonalizowanej narracji. Same jakby swój stan uosabiają. Być może to, co „się widzi”, co „się słyszy” jest tu tylko oniryczną projekcją stanów rzeczy w ich naturalnym, by tak rzec, środowisku.

Czyżby więc senna ekspozycja pejzażowa nadnarwiańskich krain, preparująca widoki i głosy nadrzecznej natury, stała się ekranem lękowego imaginarium poety. Bo też lęk zdaje się tu eksponować w samej naturze, jej nocnych odsłonach i rozgłosach. Noc, rozświetlając księżycową poświatą bukoliczne — zdawałoby się — pejzaże, odkrywa jednocześnie w nich tajemnicze, groźne oblicze, dobywa głosy, obce jego idyllicznym, dziennym rejestrom. Narew i jej rozległe powierzchnie bagien, błot i torfowisk, a także rozgałęzionych i meandrujących koryt rzecznych, znana była Sebyle z autopsji, i to bynajmniej wcale nie od strony jej niepospolitej krasy czy hydrograficznej osobliwości. To nad jej brzegami, w okolicach Łomży, Pułtuska czy Serocka odbywał parotygodniowe, wyczerpujące ćwiczenia wojskowe w ramach zgrupowań rezerwowych pułków piechoty. Ten urodzony antymilitarysta, autor pacyfistycznych wierszy, każdy taki pobyt na obozie wojskowym w latach 30. przypłacał intelektualną zapaścią i rozstrojem nerwowym. Tak tę sytuację odnotowuje Sabina Sebyłowa, żona poety: „Władysław nadzwyczaj trudno wytrzymuje wszelkie związki z wojskiem, z militaryzmem. Odintelektualizowują go. Ma armii

⁷ E. Rybicka pisze o doświadczeniu i tworzeniu miejsca jako swoistej *interakcji*. Eadem: *Geopoetyka...*, s. 91—93.

po »dziurki w nosie«⁸. W innym miejscu, bardziej szczegółowo rzecz ujmując, pisze: „Bardzo odczuwa ciężar nocnych marszów. Gdyby mógł nocami poznawać konstelacje gwiazd! Ale do czego on się na tych manewrach przygotowuje? Ćwiczenia ruchome nocą. Wstaje o pierwszej, drugiej. Po dwa dni jest w terenie. Wrogie to dla niego”⁹. Dla człowieka wyczulonego na powaby i potworności natury, niestrudzonego tropiciela mrocznych widoków i archiwisty minorowych efektów akustycznych takie ćwiczenia w terenie, nocną porą, pośród rozległych trzęsawisk, nad brzegami rozwidlających się i łączących koryt rzeki Narew, były nie lada wyzwaniem. Wydaje się, że wysiłek i mozół fizyczny tych nocnych potyczek z wymaginowanym wrogiem stępił jakby całkowicie wrażliwość poety na uroki nocnych pejzaży nadnarwiańskich krain, dobywając z nich jedynie to, co mroczne, ponure, minorowe. Wojskowy dryl, musztrowy język rozkazów i komend, solidnie rugowały jakąkolwiek myśl o poezji, chociaż subtelnemu estecie trudno się z tym pogodzić. Tak też i przekornie informował w liście z koszar swą znajomą z Warszawy: „Tak, moja droga. Poezji w takim życiu jest może i dużo, a myśleć o niej nie można”¹⁰. To doświadczenie poetyckie *à rebours* dla natury wrażliwej musiało kiedyś odezwać się echem w poezji¹¹. Swój pogłos znalazło i w *Nokturnie 3*.

Ten krajobrazowy liryk nocny wypełnia jakby materia akustyczna. Dźwiękowy pejzaż zdaje się dominować nad przysłoniętymi woalem nocy widokami świata, które rozświetla jedynie księżycowa poświata. Poetycka sonotografia okolic nadnarwiańskich w swym dźwiękowym repertuarze rejestruje świat powstały z nasłuchu, wywiedziony z naturalnych jakby odgłosów, dźwięków natury. Akustyczne instrumentarium stanowią nade wszystko dźwięki świata natury — podmuchy wiatru piętrzące wody Narwi, szelesty i szумы borów okalających nadrzeczne łąki czy wreszcie szamotania i krzyki jastrzębiego pisklęcia. Natura w całej swej rozciągłości dźwiękowej faktury, od brzmieniowego akompaniamentu wiatru, jego poświ-

⁸ S. Sebyłowa: *Oktadka z Pegazem*. Warszawa 1960, s. 120.

⁹ Ibidem, s. 177.

¹⁰ List do M. Salińskiej (M. Weppo), (brak daty dziennej) z roku ok. 1927. Zbiór listów — nr inwent. 668, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. Sebyła pisze: „Padnij! Powstań! Klękaj! Itd. w błoto, w kurz czy w trawkę miękką, czy w coś niezbyt pachnącego na łące. Podczas marszy człowiek zachłapie się po pas, albo po uszy, nos, głowę, ubranie — pełno kurzu. Jeśli każą leżeć w błotku jak świnia i nawet jestem zadowolony, jeżeli można leżeć dłużej”.

¹¹ Echo to da się usłyszeć w serii wierszy pacyfistycznych objętych tytułem *Cztery wiersze o wojnie* z tomu *Pieśni szczurołapa* wydanego w 1930 roku.

stów, szumów, aż po pojedyncze akordy szamocącego się hałaśliwie pisklęcia jastrzębia, zdaje się mieć wszelkie atrybuty istoty żyjącej. „Wiatr wszak... skrzydłem bije a bór wzdycha”. Te onomatopieczne zestroje dźwięków świata inicjuje wysokie i ciemne „O”, („O czarne wody Narwi wiatr”) będące: ni to nagłosowym wykrzyknieniem, ni to przyimkową formą inwersyjnego interwału syntaktycznego. Molową dominantę dźwięków uzupełnia, prawem analogii, mroczny pejzaż i to w jego pełnej reprezentacji — widoków, powidoków czy sennych majaków. Te jakby wyraźnie podmiotowo umocowane oznaki przerażenia, trwogi zdają się tu być przerzucone w obszar rzeczywistości zewnętrznej — pejzażowy wycinek świata. Elżbieta Rybicka, wskazując na antropologiczne aspekty przestrzennego postrzegania świata, pisze: „kluczową kwestią będzie tu doświadczenie zmysłowe i emocjonalne reakcje prowadzące do literackiej geografii sensorycznej, geografii emocji i topografii emotywnych”¹². W tej akustycznej i wizualnej scenerii nocy słowo przerażenia urasta do rangi krzyku. Jak pisze Daniel Heller-Roazen: „Być może powodem jest intensywność języka, która nigdzie nie jest tak nasilona, jak w wykrzyknieniach, onomatopejah i imitacjach dźwięków świata zewnętrznego”¹³.

Ekstatyczność zatem głosów świata, przy jednoczesnym jego rozświetleniu lunarną poświatą, tworzą efekt tego, co Gaston Bachelard nazywa **poetycką chwilą**¹⁴, gdzie w rozbłysku metaforycznych skojarzeń (skrzydła, konia, księżycy) osiąga się obrazowo-akustyczną jednię. Jak sugeruje francuski tematolog, „zbieżności wrażeniowe, jakie zespalają zapachy, barwy, dźwięki, odsyłają nas do coraz głębszych i bardziej odległych analogii”¹⁵. Widok skrzydlatego konia w księżycowej poświacie wydaje się projekcją poetycką nadto sugestywną i wyrazistą, powstałą z odprysków krajobrazowego landszaftu nadnarwiańskich okolic, zespolonych w jednej chwili **afektem lęku** sprzed lat. To trwoga, która coraz to nasila się, by w konsekwencji wybrzmieć unisono krzykiem „jastrzębiego pisklęcia”. Finalny krzyk „przez sen” ma swe obramowanie chóralne — monotonne tło porywów wiatru wiejącego znad czarnych wód Narwi i odbrzmiwającego w trawach przybrzeżnych łąk i tajemnicznych „wzdychaniach” dookolnych borów. W tle wietrznego

¹² E. Rybicka: *Geopoetyka...*, s. 107.

¹³ D. Heller-Roazen: *Echolalie. O zapomnianiu języka*. Przeł. B. Brzezicka. Gdańsk 2012, s. 17.

¹⁴ G. Bachelard: *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*. Przeł. H. Chudak. „Poezja” 1977, nr 1, s. 14—19.

¹⁵ Ibidem, s. 17.

(wiecznego)¹⁶ mormoranda tym donioślej rozlega się solowy głos (krzyk) jastrzębiego pisklęcia. Wykluwaniu się trwożnego krzyku ptaka towarzyszy foniczna oprawa tego zjawiska w finalnym dystychu wiersza:

Gniewnie szamocąc się
przez sen jastrzębie pisklę krzyczy

Można by powiedzieć, że nieomal każdy leksem wygłosowego dwuwiersu tkwi w fonicznej aurze trwogi. Nasycenie członów składowych tego wyrażenia jakościami fonicznymi określonej proveniencji brzmieniowej i znaczeniowej, będących bądź to rezonacją naturalnych odgłosów świata natury, bądź to odzwierciedleniem mowy wewnętrznej, diagnozującej stan umysłu, buduje dość jednolitą aurę emocjonalną. Już wstępny epitet tego frazemu — *Gniewnie* — w swej afektywnej, przewodniej dystynkcji naznacza cały szereg wypowiedzeniowy jakimś niežnośnym natręctwem sennego majaku, znajdującym finalne ujęcie w przeszywającym krzyku jastrzębiego pisklęcia. To głos trwożnego wykrzyku istnienia u jego narodzin (pisklę), odzywającego się jakby wspomnieniowym echem sennego koszmaru wyniesionego z rekruckiej przeszłości. Czyżby w tym krzyku przez sen nie budziły się wszystkie okropieństwa bezsennych nocy spędzonych w nadnarwiańskich, prowizorycznych transejach i okopach.

Onomatopeiczna oprawa niewprawnego ruchu szamocącego się pisklęcia przydaje tym słuchowym efektom (omamom) dodatkowego waloru akustycznego. Dźwiękową i wizualną potencję generuje też wyrażenie **jastrzębie pisklę**, gdzie dźwiękonaśladowcze *pi-* z końcówką *-sk* (jak wrzask) odsyła do przenikliwego w swej donośności głosu ptasiego pisklęcia, zaś słowo *jastrzqb* utworzone od pnia *-jast* eksponuje cechę jastrzębiego wzroku — *jastry* (bystry), jak i wyraziście jasnego (*jasati*) krzyku jastrzębiego pisklęcia (*jasot*)¹⁷. Niejako zwornikiem tych dźwiękonaśladowczych głosów

¹⁶ Zob. M.H. Abrams: *Wiatr odpowiednik stanów duchowych. O pewnej romantycznej metaforze*. Przeł. Z. Łapiński. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 279—298.

¹⁷ Zob. A. Brückner: *pisklę i jastrzqb*. W: Idem: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1970, s. 200—201 oraz 415. Już w słowie *pisklę* zawiera się formant *pisk* jako cienki, ostry, przenikliwy krzyk. Stąd nazwa *piszczałek* — instrumentów wydających taki wysoki i przeszywający dźwięk. Słowo *jastrzqb* jako nazwa ptaka (*Astur palumbarins*) utworzono od słowa *jastry* (bystry) — będącego przymiotem jego wzroku, oraz pnia *jas* — odnoszącego się do charakterystyki jego jasnego głosu, przenikliwego i wysokiego tonu.

pozostaje wygłosowe słowo „krzyczy”. Już podstawa słowotwórcza -krik- (-klik-) wskazuje na jego dźwiękowy rodowód, dalece wykraczający poza standardy oznajmienia stanu rzeczy czy pytania o nie. Wykrzyknikowe formy zdania, naprzeciw jej twierdzącym czy interpretacyjnym formułom, nasilają ekspresywność wyrażenia i to w ekspozycyjnym miejscu podmiotowej relacji z rzeczywistością zewnętrzną. Ekrany świata natury precyzyjnie wyświetlają złożone stany afektywności, tkwiące niewątpliwie w pamięci miejsc i pejzaży wywołujących koszmary wspomnień.

To oniryczne *déjà vu* eksponowane w finalnym obrazo-dźwięku, a utkane z widokowych i echolalijskich elementów nadnarwiańskiego pejzażu, zdaje się jakby oddalać od samego źródła sennego majaka — człowieczego medium. Drapieżny (jastrzębi) sen zdaje się mieć autonomiczny charakter, choć niepozbawiony owej logiki zdarzenia powracającego sennym tropem wspomnień. Sebyła oddaje jakby bez reszty pejzażowym widokom i głosom całą energię wypowiedzenia trwogi, która tak naprawdę drzemie w nim. W ten sposób eksponuje się nieludzki wymiar trwożnego wspomnienia, uwięzłego gdzieś w naturze. A język w swym dźwiękowym uposażeniu próbuje oddać to, czego nie ma lub nie może mieć — własnego głosu. Do takiej to sytuacji odsyła między innymi D. Heller-Roazen, pisząc: „W tym miejscu właśnie pojedynczy język, gestykulując wokół siebie w nieistniejącej mowie, otwiera się na niejęzyk, który go poprzedza i który po nim następuje. To właśnie tutaj, w wypowiadaniu dziwnych dźwięków, które wydawały się użytkownikom języka niemożliwe do wymówienia, język ukazuje się jako »eksklamacja« w dosłownym sensie »wykrzyczenia« (*exclamare*, *Ausruf*), jednocześnie poza sobą i przed sobą, w dźwiękach nieludzkiej mowy, której nie może sobie ani w pełni przypomnieć, ani o niej całkowicie zapomnieć”¹⁸. Paradoksalnie, tak jak „krzyk przez sen”, niweluje głąsę zaległą nad krajobrazowym wspomnieniem zdarzeń, stając się ich sennym echem, tak ciemność wydobywa z pejzażowego konterfektu jego skrywane czy raczej nieodkryte, perspektywy, ujawnione w postaci sennych powidoków. Odczytywanie przeszłości staje się niczym innym jak zachowaniem, rozpoznawaniem znaków, odgadywaniem, wrażeniem¹⁹, umocowanym mimowiednie w miejscach wrażliwie

¹⁸ D. Heller-Roazen: *Echolalie....*, s. 17.

¹⁹ Słowo *czytać* wywodzi się od ogólnosłowiańskiego czasownika *čitat*, które w swej pierwotnej formie znaczy tyle co: ‘liczyć’ (układać w szereg, sylabizować, skupiać litery), ale też odgadywać, wróżyć, mniemać, zważać. Zob. A. Brückner: *Czytać*. W: Idem: *Słownik etymologiczny języka polskiego...*, s. 83.

bolesnych, trwożnie zaskakujących. Można tylko mniemać, liczyć na czytelność znaków, na ile to, co pamiętamy, naprawdę się z-darzyło.

Czy zatem jesteśmy w stanie ocalić to, co tak nieuchronnie przemija, odchodzi w niepamięć. Jak więc co realne w przeszłości — miejsca, pejzaże, zdarzenia, uobecnić w teraźniejszości, i jak to uczynić? Każde doświadczenie przeszłości jest wy-darzeniem i wychodzi nam naprzeciw, aby nas **zaskoczyć**, **najść**²⁰, a jednocześnie przeobrazić się w dar, jakiego czasem próżno by się spodziewać. I choć daru nikt z obdarowanych nie wybiera, trzeba go (z pokorą?, z niedowierzaniem?) przyjąć²¹. Doświadczenie to jednak łączy się ze stanem zagrożenia, niebezpieczeństwa. Andrzej Leśniak, autor książki poświęconej topografiom doświadczenia, łączy właśnie tę kategorię ze stanem zagrożenia. Prowadząc analizę leksykalną słowa „doświadczenie” na bogatym materiale słownikowym oraz roztrząsając jego znaczenia etymologiczne, dochodzi do wniosku o agonistycznym jego charakterze, gdzie **próba walki**, wystawianie się na niebezpieczeństwo, niezaspokojone pragnienia wynikają z zagrożenia, nawet jeśli to zagrożenie ma charakter nadto wyimaginowany²². Wiąże się to z modernistycznym kryzysem doświadczenia w dwudziestym wieku, określonym przez Waltera Benjamina jako szok, jako traumatyczne przeżycie²³. Kształty tego doświadczenia w podmiotowej artykulacji nie mają wyrazistego konturu, nie znają reguł uporządkowania zdarzeń, i sprawdzonych źródeł ich pochodzenia. Są tyleż notacją aktów świadomościowych, co i próbą palimpsestowego zapisu erupcji tego, co nieświadome czy nieuświadomione. Doświadczenie trwogi, lęku w sennej projekcji miejsc i zdarzeń sprzed lat owiane jest tajemnicą. Nokturnowe pasaże co raz zmieniające swe wektory, lokacje, obiekty ową sekretność przedstawień ostentacyjnie podtrzymują:

²⁰ Por. heideggerowską definicję doświadczenia jako czegoś, co na nas spada, dosięga nas. Za: Ph. Lacoue-Labarthe: *Poezja jako doświadczenie*. Przeł. J. Margański. Gdańsk 2008, s. 28.

²¹ Kategorię „daru” wprowadził do dyskursu nauk humanistycznych Marcel Mauss *Szkicem o darze* prezentowanym w pracy *Socjologia i antropologia kultury*. Późniejsze rozważania na temat filozofii, ekonomii daru odnaleźć można w pracach E. Husserla, J. Hillis Millera, M. Heideggera, J. Derridy, J.-L. Mariona i innych.

²² A. Leśniak: *Topografie doświadczenia*. Maurice Blanchot, Jacques Derrida. Kraków 2003, s. 8, 9.

²³ W. Benjamin: *Pasaże*. Red. R. Tiedemann. Przeł. I. Kania. Postłowie Z. Bauman. Kraków 2005, s. 343.

Za tajemnicą płaskich łąk
bór wzdycha tajemniczy.

Topograficzne punkty odniesień w przestrzeni nadrzecznej (łąka, bór) w swej nazewniczej ogólności obarczono dodatkowym, enigmatycznym rysem tajemniczości (*tajemnicą, tajemniczy*). To zdublowanie atrybucji przestrzennej (tajemnica) tym bardziej wskazuje na jej chwiejną postrzeżeniowo obecność, na jej lokacyjną niestabilność. Tak też jednak wybiórczo, fragmentarycznie „pracuje” pamięć, tym bardziej uwikłana w senną projekcję. Poetyckie doświadczenie Sebyły, będące rezultatem „pracy pamięci” o miejscach, obiektach sennie odpominanych, musi niejako efekty tej sennej ekspansji przestrzennie lokować, komponować, utrzymywać. Dlatego można mówić o **topografii pamięci**²⁴, dzięki której *memoria* na nowo rekonstruuje (rekreuje) te przestrzenie i układa je zgodnie z logiką sennych przedstawień, pełną luk, pominięć, odkształceń.

O „przestrzenności” pamięci, zawartej w tym nokturnie, świadczy jej językowy obraz, gdyż już samo pojęcie pamięci otrzymuje atrybucję obiektów, miejsc ulokowanych w ogólnie zarysowanej przestrzeni, co więcej, one same mają charakter spacjalny²⁵. Znać to nawet w obiegowych powiedzeniach: *chować w pamięci, wyrzucać z pamięci*, gdzie lokatywne przyimki pełnią funkcję przestrzennych wektorów i wraz z czasownikowymi predykcjami wskazują bądź to na statyczne sytuowanie, zamykanie zdarzeń, przeżyć w mentalnym uniwersum, bądź to na ich dynamiczny charakter — wyparcia, uwolnienia. Dla „pracy pamięci” dialektyka procesów interioryzacji i eksterioryzacji ma tu niebagatelne znaczenie. To, co wewnętrznie zagubione, zapomniane przez lata, odnajduje swój wyraz w zewnętrznej stronie — w zdeintegrowanym kształcie pejzażu świata ocalonego w pamięci.

Poetycka ekonomia upamiętnienia, jako rachunku zysków i strat, znalazła tu swoją dykcję. Filtry pamięci mają to do siebie, że często zakłócają procesy odpomnienia wydarzonego, łącząc to, co się faktycznie zdarzyło, z wyobrażeniem o tym zdarzeniu i miejscu²⁶. Powstają w ten sposób dość niejednoznaczne w swej ontycznej

²⁴ Termin za: A. Leśniak: *Topografie...*, s. 23.

²⁵ Tytuł poematu *Obrazy pamięci* z ostatniego tomu W. Sebyły *Obrazy myśli*.

²⁶ Zob. P. Ricoeur: *O pamięci i przypomnieniu*. W: Idem: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. Margański. Kraków 2006, s. 13—76. Ricoeur pisze: „wspólną cechą wyobraźni i pamięci jest obecność tego, co nieobecne, zaś cechą różnicującą z jednej strony, zawieszenie wszelkiej pozycyjności rzeczywistości i to, że widzimy to, co nierzeczywiste; z drugiej pozycyjność uprzedniej rzeczywistości”. Ibidem, s. 62—63.

fakturze, fragmentaryczne wykroje widokowe czy pasma słuchowe, w dużej mierze będące czy to powidokiem, czy echem, czy senną marą. Wszak to, co minęło, zostawiło za sobą swój ślad, nie potrafiło całkiem zniknąć, zamazać swego tropu. Zapadło w przestrzeń pamięci jako widok, głos, choćby był to już tylko jakiś powidok, pogłos czy senny omam. I w takiej też postaci zjawia się w tym nokturnie. „Spojrzenie poety — jak powie Emmanuel Lévinas — jest zawsze przekraczające”²⁷. Ten wymiar transcendencji dostępny tylko w mowie poety możliwy jest wraz „z powrotem do podstawowego języka, który polega na usuwaniu w słowach rzeczy i wywoływania echa bycia”²⁸. Bo też wszystko wydaje się w tym nokturnowym li-ryku jedynie po-widokiem, od-głosem, od-brzmieniem, echem właśnie, **echem bycia** — jak powiedziała Lévinas. To rzeczywistość, w której poszczególne jej elementy składowe pozostają względem siebie w dziwnej rezonacji dźwiękowej, widokowej, zatracając jakby przy tym swą przedmiotową wyrazistość, spójność. Efekty odbicia, odgłosu (echa) powodują, że rzeczy zacierają swe wyglądowne kontury, dźwiękową koherentność i wyrazistość.

Oglądowe i słuchowe uzmiennianie (alternacje) znajdują swój wyraz w labilnej semantyce i składni, jako adekwatnych formułach zapisu niepochwytne go w swych kształtach i głosach świata. Paradoksalnie w tym, wydawałoby się, totalnym zaciemnieniu świata, wypełnieniu go oniryczną aurą, wszystko zdaje się tu mienić i dźwięczyć. Sytuację tę odzwierciedlają obrazy ciemnych wód Narwi, smaganych wiatrem i skąpanych w poświęcie wschodzącego, wynurzającego się u horyzontu księżyca, który niby „siwy koń” pije u jej płaskich brzegów wodę. Tak więc na pierwszy plan przedstawień pejzażu nocnego, dany jakby literalnie, nakładają się efekty ikoniczne i dźwiękowe powstałe w planie ujęć metaforycznych, figuratywnych. I tak, ciemne wody Narwi swe wybarwienie (czarne) nabywają w tym obrazie jakby w sposób naturalny, wynikły z ukształtowania rozwidlającego się coraz to koryta rzeki meandrującego pośród bagien i błot, ale też i z racji nocnej percepcji rzeczne go wycinka uruchamiającego optyczną oprawę wód iluminowanych księżycową poświatą. Wody rzeki w swym leniwym biegu zostają rozkołysane podmuchami wiatru, który niczym skrzydłem bije w jej połykującą lunarnie toń. I to jakby naturalny efekt zjawiskowy powstały na skutek księżycowej

²⁷ E. Lévinas: *Nad Maurice'em Blanchotem*. W: Idem: *Imiona własne*. Przeł. J. Margański. Warszawa 2000, s. 114.

²⁸ Ibidem.

iluminacji wzburzonych wiatrem wód. Po wtóre jednak to w bladym świetle nisko zawieszonego u horyzontu (linii brzegowej rzeki) księżyc, który niczym „siwy koń” poi się u płytkich wód rzeki, zobaczyć można coś, czego nie sposób ujrzeć inaczej niż oczyma wyobraźni. Jeśli więc skojarzyć elementy przedstawień odległych od siebie: „konia i skrzydła”, to w planie figuratywnym nasuwa się, jakże bliskie tej asocjacji, wyobrażenie Pégasosa — skrzydatego, konia nazywanego koniem źródłanym. Poetyka skrzydeł²⁹, jak by powiedział Gaston Bachelard, zagarnia i następne przedstawienia. Wszak w finalnym dystychu zjawia się dość sugestywna projekcja głosowa ptasiego krzyku jastrzębia. Bo też i głos, dźwięk odgrywają w tym nokturnowym przedstawieniu niebagatelną rolę.

Żona poety Sabina Sebyłowa we wspomnieniowych notach wielokrotnie wskazuje na muzyczny rodowód poetyckich nokturnów³⁰. Nokturnowa kwalifikacja gatunkowa, dość często w literaturze obecna, sugeruje wszakże istnienie z gruntu jej obcych, a właściwych muzyce, ujęć kompozycyjnych, elementów konstrukcyjnych. Genologiczne źródło kreacji literackiej, sytuując się poza literaturą, implikuje, w mniejszym lub większym zakresie, badawczy eklektyzm³¹. „Muzyczność” w przymiarce do tekstu Sebyły, a także do całego cyklu nokturnowego, byłaby zatem kategorią diagnozującą. Słownikowo rzecz ujmując, można by powiedzieć, że to: „jakość tego, co muzyczne, właściwość sztuki, która kieruje człowieka w stronę sztuki dźwięków”³². Ukierunkowanie to byłoby zatem dyspozycją zarówno autorską, jak i intencją interpretującego.

Tak więc „muzyczność” to pojęcie ogólne, odsyłające do sztuki literackiej jako ekspresji dźwięków natury instrumentacyjnej, prozodycznej i eufonicznej. Sebyła, przypisując poetyckiemu dziełu muzyczną z gruntu tytułaturę nokturnu, przydał mu format i temat, które byłyby jego muzyczną rezonacją w sztuce słowa, echem jego życiowych doświadczeń i zainteresowań układających się w skomplikowany węzeł ciemnych spraw³³. Philippe Lacoue-

²⁹ Zob. G. Bachelard: *Poetyka skrzydeł*. Przeł. A. Tatarkiewicz. W: G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wybór H. Chudak. Warszawa 1975, s. 181—183 i n.

³⁰ Zob. S. Sebyłowa: *Okladka z Pegazem...*, s. 184, 237, 257—258.

³¹ Zwraca na to uwagę A. Hejmej w pracy: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2001, s. 7—67.

³² Hasło: *muzyczność* zawarte w słowniku *Science de la Musique. Technique, Formes Instruments*. Vol. 2. Ed. M. Honegger. Paris 1990, s. 640. Cyt. za: A. Hejmej: *Muzyczność dzieła...*, s. 43.

³³ Pisałem o tym w książce: *„Ciemny nurt mego życia...”. O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*. Katowice 2008, s. 14—20, 149—157.

-Labarthe w eseju: *The Echo of the Subject* wskazuje na zawoalowane związki między muzyką a biografią³⁴. Pytanie francuskiego badacza o pisarski przymus poezjowania i jego związki z muzyką, w którym powracające echem układy motywiczne przybierają postać uporczywego natręctwa, zdaje się odpowiednio do Sebyłowej aktywności na tym polu³⁵. Żona poety oznajmi to wprost: „Władysławowi nic nie zastąpi muzyki, przenikania jej do słowa. To nie to, że daje swoim utworom tytuł nokturn lub sonata, ale wspólna harmonia, głębokie współżycie dźwięku ze słowem, osiągane samotnie. Wielogodzinne konszachty ze skrzypcami, z fortepianem. Z fortepianem bez nut, bez ambicji technicznych. [...] Niezmiernie uważnie przysłuchuję się tym uporczywym porozumieniom z instrumentami. [...] Nie pytałam go dotychczas, czego poszukuje w samotności. Może nieśluszenie »w samotności«, przecież ze skrzypcami i z fortepianem. Jeśli jednak nie trafię na właściwy ślad Władkowych poszukiwań, nie porozumiemy się. Wobec czego wolę swoje domysły”³⁶. Ranga tych stwierdzeń wydaje się nie do przecenienia, rzuca światło na zazwyczaj niedocenianą stronę aktywności twórczej. Najbliższa, uważna obserwatorka muzycznych konszachtów poety próbuje niejako zajrzeć do intymnej samotni twórcy i rozpoznać tajniki jego

³⁴ Ph. Lacoue-Labarthe: *The Echo of the Subject In: Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*. Transl. B. Harlow. Cambridge 1989, s. 121.

³⁵ Zainteresowania Sebyły muzyką nie ograniczały się bynajmniej do amatorskich popisów instrumentalnych — gry na skrzypcach, fortepianie, ale też samodzielnych prób kompozytorskich, poprzedzonych dość wyrывkową, ale staranną, edukacją muzykologiczną — domową (prywatne lekcje gry na skrzypcach) i profesjonalną (zajęcia z harmonii i kompozycji w Warszawskim Konserwatorium jako wolny słuchacz). Jego fascynacja grą na skrzypcach, zaszczepiona przez ojca, doskonalona później na prywatnych lekcjach pod kierunkiem wybitnych wirtuozów skrzypiec (Bogdan Łosakiewicz). Z myślą o występie recitalowym w Polskim Radiu kształcił swój wiolinistyczny warsztat. S. Sebyłowa w swych pamiętnikarskich zapiskach odnotuje: „Władysław bardzo opanowuje grę na skrzypcach. Bogdan Łosakiewicz udziela mu lekcji. Kto wie, czy za dwa lub trzy lata nie zamierzy dać recitalu. Sporo czasu (nie mówi o tym nikomu) poświęca na poznawanie wiedzy o harmonii i kontrapunkcie. Ma bowiem pomysły kompozycji muzycznych. Nie do wiary, jak się zżyłam z godzinami, w których Władysław ćwiczy i grywa. Bach, Beethoven, Haendel — ciągle u nas w domu”. S. Sebyłowa: *Okladka z Pegazem...*, s. 211. W innym miejscu napisze: „Władysław, grywając po kilka godzin dziennie na skrzypcach, grywa jeszcze na fortepianie” (ibidem, s. 229). Warto też odnotować kontakt poety z młodymi wówczas kompozytorami — Romanem Palestrem, Andrzejem Panufnikiem i Zygmuntem Mycielskim. Adnotacji wymaga też znajomość z uznanym już kompozytorem Karolem Szymanowskim. Wizyty w „Atmie” i długie rozmowy Sebyły z twórcą *Harnasi* o współczesnej muzyce niewątpliwie pozostawiły swój ślad w świadomości i estetyce poety.

³⁶ S. Sebyłowa: *Okladka z Pegazem...*, s. 234.

muzycznych filiacji. Przecież ani częste, wspólne wizyty w salach koncertowych, gdzie zazwyczaj w ciszy kontempluje się muzykę, ani nawet długie rozmowy o muzyce w domowym zaciszu i przy wyraźnie zasłuchanym i milkliwym interlokutorze³⁷ nie ujawnią tego, co zazwyczaj głęboko schowane przed okiem, nawet wcale postronnego świadka, a ujawnione z niebywałą delikatnością „domysłu” i kameralnością ujęcia. I tak gatunkowe miana utworów literackich, o wyraźnie muzycznym rodowodzie (nokturn, sonata), to nie tylko tytułarne etykiety. Jak dalece konotacje muzyczne, sięgające — by tak rzec — „trzewi tekstu”, czyli jego „wewnętrznej harmonii”, dotyczą głębokiego związku, współżycia — jak by powiedziała Sebyłowa — dźwięku i słowa. Dźwiękowość jako element *signifiant* w swej zaborczości układać się musi z sygnifikacyjną stroną (*signifié*) znaku — jego semantyczną wykładnią. W muzykologicznej świadomości częstokroć dominuje przekonanie o asemantycznym wymiarze znaku — dźwięku³⁸.

Dla poetów ten rozbrat (rozsunięcie) między *signifiant* a *signifié* byłby trudny do akceptacji. Kto jak kto, ale Sebyła dbał o dźwiękową stronę słowa, cyzelował jego współbrzmienie z innymi słowami, nawet od siebie odległymi, a zarazem pamiętał o ich semantycznej przyległości do rzeczywistości. Nawet jeśli ta rzeczywistość była tak efemeryczna jak sen i tak odległa jak wspomnienie. Już bardzo regularny i lustrzanie powtarzalny wykrój dwóch strof *Nokturnu 3* (8,7,6,9<>8,7,6,9) wskazywałby na dość harmonijną kompozycję tego utworu. Czy to, co trwożnie zjawiające się echem z przeszłości, może uzyskać swój dźwiękowy ekwiwalent w tak regularnie skrojonym formacie wiersza? Być może to, co mentalnie postrzępione, emocjonalnie rozpierzchłe, szuka układowej kompozycji, harmonijnego środka wyrazu. Kompozycyjna iteratywność ma swój udział w wywołaniu efektu echa (lustrzanego odbicia czy pogłosowego odbrzmienia) i to wygrywanych zarówno w przestrzeni między strofami, jak i w obrębie poszczególnych strof i wersów. W okalających utwór dwuwersach skrywa się ogromna energia znajdująca swój wyraz... w poświstach wiatru czy w krzykliwym głosie jastrzębiego pisklęcia. Środkowe zaś dystychy wiersza wprowadzają jakby pozorny nastrój spokoju i wyciszenia. Chociaż to spokój niepokojący, a cisza zakłócona. Znaczące wydaje się też nasycenie pierwszego i ostatniego dwuwersu utworu głoskami i ze-

³⁷ W. Sebyła tak jak się go przedstawia w licznych notach wspomnieniowych, pamiętnikarskich to człowiek małomówny, milkliwy.

³⁸ Z. Lissa: *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?* W: Eadem: *Wybór pism estetycznych*. Oprac. Z. Skowron. Kraków 2008, s. 4—19.

społami głosek w obrębie tych wersów o wyraźnie dominującym i serialnym charakterze, tworzącym akordy wzmagające energetyczność przedstawień, ich semiczną, a zarazem dźwiękową, labilność:

O czARne wody NARwi wiatr
szerokim skrzydłem bij

Gniewnie SzAmocąc się
przez SEn jAStrzębie pISkłę krzyczy

Repartycje układów głosek w poszczególnych wersach (dwuwersach), ich koncentracje i krotności, budują szczególne rejestry dźwiękowe, w których da się usłyszeć, niczym echo, odgłosy świata natury — świszczących podmuchów wiatru i szamotań krzyczącego pisklęcia. Konsonantyczne odbrzmienia [ar:ar :a(t)r czy wi:wi] wywołują jakby efekt paranomastyczny, przydając słowom semantycznie odległym łączliwości na poziomie brzmieniowej organizacji wersowych czy zdaniowych przebiegów wiersza. To, co obrazowo niezborne w planie przedstawień świata natury, bo wynikłe z uciążliwej pracy pamięci, nękającego wspomnienia czy projekcji onirycznej w części finalnej, bywa spojone za pomocą efektów brzmieniowych fundowanych jako zjawiska natury instrumentacyjnej, prozodycznej czy wersyfikacyjnej. One to tworzą dość jednolitą aurę znaczeń powstałą jakby ponad tymi sensami, jakie oferują poszczególne leksemy czy zdania w ich metonimicznym czy metaforycznym porządku. Oprawa metonimiczna języka, w inicjalnych wersach każdej ze strof, wskazuje na czasoprzestrzenną, topograficzną niemal realność miejsc i zjawisk im towarzyszących — czarnych wód Narwi smaganych wiatrem oraz przybrzeżnych, płaskich połaci łąk i otaczających je borów, co jakby pozostaje w zgodzie z logiką odpomnienia tych miejsc i zdarzeń z bliskiej przeszłości, przykuwającego uwagę jakimś konkretem, detalem, by za moment, w następnych frazach wiersza, ten ciąg zapamiętanych widoków, zasłyszanych głosów przenieść do porządku metaforycznego postrzegania świata natury w serii fantasmagorycznych powidoków, miraży (wyłaniający się zza horyzontu księżyc zobaczyć jako siwego konia pijącego wodę na płytkim brzegu Narwi) czy sennych odgłosów, omamów słuchowych (krzyków jastrzębiego pisklęcia).

W swej deskryptywnej formule rejestracji świata liryk Sebyły zdaje się uchylać od jakiejkolwiek ingerencji podmiotu, tak jakby ten wycinek krajobrazowego landszaftu prezentował się sam albo czynił to ktoś mocno zdystansowany doń. Lecz to tylko złudzenie.

Andrzej Falkiewicz w zbiorze stu trzydziestu czterech filozoficznych not na temat słowa posiłkowego „być”, zatytułowanym *Być może*, napisze: „**Podmiot jest jedyną rzeczywistością**”, dodając „Jako ten jedyny rzeczywisty, podmiot do niczego i nikogo »nie należy«. Rzeczywistość nie może być stopniowana, nie ma bytów »rzeczywistszych«. Jeżeli podmiot nie należy do świata (światów...), świat należy (światy należą) do podmiotu”³⁹. Powtórzmy to: światy należą do podmiotu, nawet jeśli sam podmiot skrywa się za ich atrapami, których jest w końcu jedynym suwerenem. Świat zewnętrzny, przedmiotowy, z tak wyraźnie wyeksponowanym imieniem miejscem „zdarzeń”, stanowi prawdziwe *theatrum* wizyjne, gdzie na wielkiej scenie natury odgrywa swe małe i większe lęki i idiosynkrazje. Pamięć miejsc, przypadkowo przecież napotkanych podczas wojskowych ćwiczeń korpusu rezerwy piechoty, trwale się zapisała w doświadczeniu młodego człowieka — inteligenta, poety. I bynajmniej nie było to doświadczenie incydentalne, jednorazowe. Absolwent kursu Batalionu Rezerwy Piechoty nr 5 w Łobzowie zostaje przydzielony do 13. Pułku Piechoty w Pułtusku nad Narwią, gdzie jako podporucznik rezerwy odbywa w latach 30. wielodniowe ćwiczenia w terenie, pełniąc funkcję dowódcy plutonu. Pobyty na poligonach ćwiczebnych rozlokowanych wzdłuż Narwi, od Serocka po Łomżę, mocno zapadły w pamięć wrażliwego człowieka, a odrzucony mentalnie i emocjonalnie epizod z życia poety rekruta wrócił nokturnowym echem wiersza.

³⁹ A. Falkiewicz: *Być może. Być — w stu trzydziestu czterech odśłonach*. Gdańsk 2002, s. 24—25.